




Os bigodes suspensos de Hitler, Chaplin e Monalisa: o artista-pesquisador enquanto agente de “transgressão” na Universidade

Alex Beigui




A questão do processo criativo dentro dos espaços formais de reflexão, de um modo geral, esteve excluída da análise dos parâmetros e componentes curriculares que tratam dos procedimentos e das formas de atuação do artista em suas diferentes maneiras de lidar com a matéria e seus meios de representação a partir de si mesmo, de seus corpos, do seu modo específico de pensar, de sua organização dramática interna e embates externos. O pensamento artístico, ainda quando não integrado às categorias e classificações, circunda o contexto social, histórico e cultural, operando uma espécie de verticalização que une criação, produção e produto em uma mesma questão.

A diversidade de experiências frente à ausência de uma metodologia clara no âmbito da pesquisa artística dificultou – quando não impossibilitou – o assento de grandes artistas na academia, alargando de modo imperativo o abismo que separa o fazer e o pensar como categorias estanques. Tradição que movida, sobretudo, pelas leis que qualificam a ciência e o conhecimento objetivo impeliram artistas e intelectuais a duas visões antagônicas. Por um lado, a arte exige uma experiência aberta e contínua, em cujo centro está localizado o ser sen-

sível, capaz de dialogar com o real e o imaginário a partir de um movimento catalisador alicerçado na intuição; por outro, a atividade artística deve ser analisada por um ser crítico e distanciado, capaz de perceber seus principais movimentos de ordem e de caos, bem como de desenhar de modo mais efetivo as linhas que atravessam a experiência de um “Outro – instituição” sem perder-se nos encantos de sua força condutora, seja esse “Outro” um tema, uma matriz, um objeto, um conceito ou a própria experiência sobre si mesmo. Estas duas visões de certa forma inibiram o alcance da arte enquanto atividade cognitiva capaz de ser avaliada a partir de parâmetros acadêmicos e de pesquisa já consolidados.

Ainda que preocupações acerca da função da arte e de sua importância no desenvolvimento da sociedade tenham sido gradativamente resolvidas no sentido de um consenso dentro das ciências humanas, no que diz respeito à função do artista e suas diferentes formas de intervenção no real, elas continuam suscitando dúvidas e questionamentos. Isso se deve principalmente porque o artista-pesquisador opera sobre a experiência pensada, articulando dentro de uma estrutura móvel e mutável um conjunto de referências, nem sempre dadas *a priori*, mas des-



Alex Beigui é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRN.



cobertas no exato momento de sua feitura e ao longo de sua trajetória. Diferentemente do artista por vocação, aquele cuja arte guarda inquestionável conotação religiosa e missionária, profética, alçando contaminar seus objetos de representação com o invisível que, para ele, é sempre confundido com a insuportável carga espiritual de sua missão. Para Anne Cauquelin (2008), ao analisar vozes do pensamento estoicista na contemporaneidade,

“Queremos o corpo. Mas o corpo, na arte, é tudo o que se quer; a mão do artista, que tensiona o corpo todo para a ação; essa tensão é também, evidentemente, o espírito, *cosa mentale*, que dirige a mão; corporal é a prática, que provoca o exercício, mas corporais são também a meditação, a inteligência sem a qual prática alguma existe. Corpo é também a obra, que é material: tela, pigmento ou pedra, mármore, madeira, cimento; corpo também são todos os tipos de instrumento, e os suportes; depois os instrumentos e as máquinas – porque são necessários, para misturar, carregar, transportar, suspender, depositar, instalar. Ao corpo próprio do artista, juntam-se também os elementos de seu meio. Em suma chama-se corpo tudo o que se relaciona ao criador, trate-se de espírito ou matéria. Digamos, então, que esse corpo tão altamente reivindicado é pura e simplesmente o indivíduo, cuja presença ‘por trás’ da obra se quer sentir” (Cauquelin, 2008, p. 56-7).

Dizer que o conhecimento artístico é escrito sob rasura, que sua finalidade não está vinculada diretamente aos objetos de sua escolha,

nem necessariamente aos seus objetivos, estes não apontando, muitas vezes, com clareza e de maneira categórica as suas intenções significa alimentar a visão kantiana de uma arte comprometida com seus juízos e valores. Em verdade, trata-se de um processo autofágico e triturador segundo qual tudo é prenhe, em um primeiro momento, de observação e mapeamento.

Logo, o projeto de uma pesquisa artística nunca está pronto, só podendo ser descrito pelas fases e escolhas que o compõem dentro de um tempo determinado/indeterminado; espaço do “entre” no qual cada elemento inevitavelmente proclama por outro e assim sucessivamente, traçando caminhos possíveis, mas nunca pré-estabelecidos. A pesquisa artística fornece uma verdadeira frente de batalha à determinação diacrônica dos itens: introdução, justificativa, procedimentos metodológicos e objetivos de um projeto. Ela subverte a ordem de prioridades. No entanto, isso não significa que ela não seja conclusiva, concreta e teoricamente viável. Seu resultado assim como em qualquer pesquisa séria depende de um conjunto de variantes a partir das quais o objeto gradativamente se consolida.

Há um duplo esforço no projeto de pesquisa artística. Cada artista-pesquisador elege um tema, uma intenção, uma experiência, um sentimento, a partir dos quais seu pensamento se formula, gerando um conjunto de impressões. Cada impressão é testada numa espécie de laboratório de imagens responsável por formular um caminho, às vezes visto apenas por ele (o artista), o que inevitavelmente confunde e, outras vezes, obscurece seus objetivos aos olhos de uma metodologia mais rígida e ortodoxa.¹ Eis

¹ A universidade é um dos campos privilegiados dessa ortodoxia metodológica. Sobre isso ler o clássico artigo de Boaventura de Sousa Santos “Da ideia de universidade à universidade de ideias”. Ao formular teses para uma universidade pautada pela ciência pós-moderna o autor lembra-nos: “A universidade constitui-se em sede privilegiada e unificada de um saber privilegiado e unificado feito dos saberes produzidos pelas três racionalidades da modernidade: a racionalidade cognitivo-instrumental das ciências, a racionalidade moral-prática do direito e da ética e a racionalidade estético-expressiva das artes e da literatura. As ciências da natureza apropriam a racionalidade cognitivo-instrumental e a racionalida-





o problema! Todo seu esforço é tornar claro esse caminho difuso e pessoal, socializá-lo, torná-lo não apenas imprescindível a si, mas a uma coletividade. Contudo, não basta apontar o caminho, o artista-pesquisador necessariamente terá que passar por ele e investigá-lo no seu conjunto de regularidades e irregularidades, na sua identidade e apagamento da mesma, isto é, na sua mutabilidade histórica.

A travessia nesse sentido é toda entrecruzada por registros e discursos, por memórias, pessoas e acontecimentos; um relicário cuja nova obra que aparece pede sempre a releitura das que a antecederam. Tal movimento de reescritura e apropriação perpassa por uma leitura de si mesmo nas diferentes épocas e períodos, formando sua consciência imagética e a sua identidade figurativa.

Chamo de “identidade figurativa” o mosaico de representações utilizadas no intuito de se eternizar, de se tornar inteligível e de em última instância se comunicar, isto é, de permanecer. Daí o caráter imortal da obra de arte ser transferido, na contemporaneidade, do objeto para aquele que o absorve enquanto doação de um amor dividido. É nesse sentido que o artista-pesquisador pode ser, no sentido de Junge Singer, comparado ao andrógino, pois “o andrógino paira suspenso entre duas dinâmicas: de um lado, o seu desenvolvimento interior; de outro, a sua per-

cepção de si mesmo em face de tudo o que está no universo fora do seu corpo” (Singer, 1995, p. 224).

Daí ser na separação e não na junção que se estabelece o ato de comunicação do artista-pesquisador com o seu “outro”. Este outro, que não necessariamente é o leitor, mas muitas vezes a sua própria matéria desejante, o obriga a buscar os fios condutores de sua realização. Daí, ainda, a necessidade de tocar cada vez mais a questão que o impulsiona, de desmembrá-la em procedimentos e acontecimentos, de conhecê-la. A prática nesse sentido não está localizada apenas na utilização de um determinado *corpus*, mas no exercício de experimentação da linguagem, na relação arriscada de se colocar em cena como parte integrante do ato investigativo ontológico que o compõem.² A reflexão, por outro lado, não se circunscreve apenas ao ato de catalogar o conjunto de procedimentos que levou a um determinado resultado, mas a forma como se elabora e se articula desejo e expressão, encontro e reconhecimento.

Pensar para o artista-pesquisador não é seguir as linhas que associam um procedimento a outro de maior idade ou valor estético, mas descobrir, investigando de modo sistemático os diferentes níveis de organização interna e externa dos elementos em jogo, bem como suas alterações ao longo de sua produção. É importante esclarecer que produção aqui não se aplica ape-

de moral- prática. A ideia da unidade do saber universitário foi sendo progressivamente substituída pela da hegemonia da racionalidade cognitivo-instrumental e, portanto, das ciências da natureza. Estas representam, por excelência, o desenvolvimento do paradigma da ciência moderna. A crise deste paradigma não pode deixar de acarretar a crise da ideia da universidade moderna”. In: Santos, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 223.

- ² A partir da década de 90 cresce no Brasil trabalhos na área de Artes Cênicas em nível de Mestrado e Doutorado que envolvem Dissertação e Tese com Prática. A prática enquanto modalidade de defesa prevista no projeto de pesquisa dos discentes pode partir de um experimento para o conceito e discussão teórica, como pode partir do conceito para uma prática. A insistência e defesa por parte dos candidatos a ingresso na Pós-Graduação da parte prática advinda de suas respectivas questões abriu o campo para a legitimidade dessa modalidade.





nas aos objetos artísticos produzidos, mas a toda simbologia que os move e os fazem sobreviver frente às múltiplas interpretações, isto é, aos distintos níveis de recepção.

A crítica nesse sentido, para o artista, funciona como parte integrante do diálogo rumo à formação de sua identidade arquetípica. Mais que um crivo de aceitação ou rejeição, ela ultrapassa seu caráter meramente valorativo para se inserir no próprio objeto, resignificando-o. Seu impacto é substancial dentro de uma especificidade cada vez mais rigorosa, apontando vias de acesso à compreensão não apenas da obra, mas do próprio artista-pesquisador frente aos seus materiais de uso e ao contexto (espaço/tempo) em que ambos estão inseridos.

A natureza da comunicação artística é transgressora por excelência, partida, quebrada, fato que contribuiu para sua difícil inserção e aceitação nos modelos acadêmicos formais e no espaço universitário. A pesquisa de natureza artística absorve não apenas a informação em jogo, mas os ruídos e riscos presentes nos processos que acompanham a transição entre o conhecer e o descobrir, o ver, o constatar e o experimentar. A descoberta como conhecimento em arte faz parte de uma genealogia do saber cravada na experiência simbólica do artista. Para ele, pensar e agir são indissociáveis. Mas qual a importância dessa descoberta para a sociedade uma vez que é a ela que em última instância devem os resultados da pesquisa alcançar?

A experiência individual nunca é a expressão de um “Eu” isolado, ela absorve direta ou indiretamente as vozes do seu tempo, ela não só anuncia como põe em cheque a ordem das coisas; ela infere sobre a subjetividade coletiva, deslocando o espaço legitimado dos agentes e suas funções. É nesse sentido que a atividade artística é perigosa ao conceito de instituição, pois ela se aproxima da atividade teórica, transgredindo-a e a resignificando incansavelmente; utiliza rejeitando; afirma negando. É nesse sentido, que podemos falar da função da arte como diretamente ligada a todo um trabalho de reescritura da história e dos acontecimentos e

da própria forma como as instituições de ensino estão organizadas. Na contemporaneidade recai sobre o artista-pesquisador a responsabilidade da descoberta consciente. A ele cabe a apresentação do esfacelamento das crenças totalizadoras, dos conceitos intransponíveis, das variáveis presentes no ato da enunciação, da reconfiguração das identidades não mais ajustáveis a modelos simplistas de organização cognitiva.

Toda tradição da arte desde a fixação de suas modalidades em poéticas normativas a exemplo das artes clássicas caminham e se alteram concomitantemente a partir da estrutura de pensamentos e de idéias dos agentes em seus respectivos contextos. A estética metafísica do pensar adiciona ao processo criativo consciente a necessidade de revisar e trazer à tona o lugar da matéria e da forma não mais como resultantes de uma substância ou visão postulada exclusivamente pelo conceito de forma e de conteúdo, significado e significante, mas enquanto “fazer” que se realiza na reciprocidade entre sujeito e matéria.

Dessa tarefa surge o embate do artista-pesquisador com a instituição, a partir do qual suas ações são respostas ao pensamento taxonômico, seus atos e suas atitudes visam transgredir as fronteiras que separam o realizar e a realização, o processo e o produto. A atividade criativa depende de um conjunto de ações e reações que vão se definindo ao longo das variáveis e dos agentes envolvidos. Desse modo, a pesquisa em artes não pode ser avaliada unicamente através dos padrões da pesquisa acadêmica e científica, ela resulta de uma maturação para além dos, ela é direcionada à criação de modelos alternativos e não em modelos de critérios pré-existentes e categorizações pré-fixadas. Daí porque ela ser duplamente exigente, uma vez que exige a construção de um caminho no exato momento em que ele é atravessado, capturando, selecionando as variantes e operando cognitivamente sobre elas, em permanente atividade de reflexão, composição e produção.

Do embate entre o fazer sem prévios modelos de sustentação, a atividade do artista-pes-



quisador beira o anarquismo, pois seu posicionamento de risco diante do objeto fragiliza a certeza do resultado, embora inevitavelmente opere a favor dele. A atividade artística é sempre mediada por um processo de imersão, através do qual o observar, o descrever e o analisar são insuficientes, constituem apenas uma parte dentro da teoria geral da criação. A imersão é a possibilidade de alterar a matéria e ser automaticamente por ela alterado, sem uma hierarquização como ilusão de coerência.

A coerência, por sua vez, é a própria existência do artista-pesquisador sendo alterada pela coisa que toca. A essa fisicalidade e materialidade da realização da obra de arte sobrepõem-se os intervalos da descoberta. Paradoxo, pois a academia não opera com o intervalo enquanto categoria de tempo, ela opera com prazos e os prazos é a morte simplificada de uma ação em projeto. Em verdade, nenhuma grande descoberta se realiza em prazos fixos; ela pode ser planejada, mas não se torna *gestalt* antes de ser vivenciada à exaustão no jogo intrínseco e extrínseco com a matéria a qual se debruça. Uma pesquisa em arte que envolve prática e teoria é sempre paradoxal, sobrevivente ao conjunto de forças que engendra, manipula, participa.

Quando estudamos um autor específico seja ele de literatura ou de filosofia, buscamos cavar, descobrir no objeto algo que faça a nós e aos outros sentidos, quando estudamos um período trabalhamos na perspectiva de atualização de conteúdos, procurando mediar o conjunto de tensões que fazem parte da sua gênese e transformação ao longo do tempo, mas quando nos debruçamos sobre processos de criação a partir da nossa experiência, imergimos em um processo de auto-experimentação e de auto-organização, cuja força depende da intensidade com que nos permitimos e da capacidade que temos para suportar a estrutura concreta e transitória da ação e da matéria sobre nós mesmos.

A escolha por um tema, por uma obra, por um grupo, por uma fase de um artista, por mais identificação e contato que tenhamos com tais extratos, exige mais um critério crítico e de

valor que propriamente empírico. Ao invés de criar e refletir sobre o nazismo, o racismo, o capitalismo, a fome, a guerra vale mais indagar acerca do efeito das coisas na realização da minha obra. Essa é a contribuição que o artista-pesquisador pode oferecer como *mirada estrábica*, para usar um termo de Octavio Paz (1984), desviar para ser visto, ouvido, sentido. Seu apelo não é à compreensão como requer a mais séria das pesquisas, mas ao desvio e à dúvida sobre a seriedade das coisas e seus irrefutáveis pontos de vista. Um riso cômico sobre o rosto trágico.

Se a obra de arte realiza desvios dentro dela mesma, a instituição torna-se lugar propício para sua realização. O artista-pesquisador atua como um bigode na Monalisa de Leonardo da Vinci, ele sobrevive e age na ambiguidade entre o bigode de Hitler e o bigode de Chaplin, seus traços prevêm na forma a mudança de sentido.

Daí a necessidade e urgência em entender que “forma” não está, necessariamente, atrelada à idéia de produto acabado, mas de formação ou ação sobre a forma para sermos mais preciso. O artista-pesquisador age sobre a forma e executa sobre si mesmo uma investigação analítica – no sentido psicanalítico – mas experimental – no sentido empírico. A experiência exige uma presença mesmo que ela seja virtual e a imersão uma ilusão de presença, pois como esclareceu Heidegger (2008), o Ser só acontece enquanto evento na medida em que existe simultaneamente no espaço e no tempo. Existir no espaço e no tempo é o que marca a ontologia do ser, aberto e plenamente presente não enquanto espaço vazio, mas preenhe de significações.

Para academia e para universidade o artista não si basta, ele necessita atuar em várias frentes, pois caso o objetivo seja somente afirmar-se enquanto artista, sua contribuição será sempre um ato entrópico em função de si mesmo, ele necessita dominar uma linguagem e uma metodologia de pesquisa que sustente um argumento criado sem danos ao imaginário. Ele não pode ser de todo livre, caso contrário sua atitude será sempre vista como alegoria reversa



da ordem, ele ao contrário precisa saber que a alegoria e a anarquia são um meio e não um fim. Sua função é cavar dentro da emoção uma razão imaginária, mas ainda assim uma razão.

E “razão” não enquanto pressuposto da racionalidade dominante das relações estáveis, mas razão como lógica de uma verdade criada, difundida e instauradora. Diferente do filósofo, o artista-pesquisador não se faz conhecer pelo conceito e sim pela produção e pelo processo. No entanto, nenhuma produção ou processo sobrevivem sem a forma. São como o bigode de Chaplin e o bigode de Hitler um suplementa os sentidos e os contrários um do outro – são equivalentes, mas não iguais; tragédia e comédia de um mesmo drama da linguagem e é justamente a linguagem que possibilita em suas variantes e desvios os diferentes modos de ser/estar em mundos aparentemente opostos.

Logo, todo espaço criado para o artista-pesquisador deve ser espaço-pensado e espaço-ocupado já que a arte não obedece a categorias fixas, mas modulares e dinâmicas, ela não deve negar a razão, pois se seu objetivo é feri-la no calcanhar de Aquiles, é na dor, na quebra e no risco (bigode) duchanpiano sobre a tela – de Da Vinci –, que o artista se forma e dar forma através da escrita do gesto. O artista é monstruoso porque fere a autoridade da razão, mas só o faz através da forma, mesmo quando (de)forma, confundindo intencionalmente fator estético e fator histórico, princípio trágico e princípio cômico. A arte não é irredutível à razão ou a sistemas lógicos, afirmar tal axioma significa assumir uma posição mais confortável frente à possibilidade de enfrentar a busca e a construção de uma metodologia da pesquisa prática em artes que assuma a ficção como teoria e a teoria como ficção.

Os artistas-pesquisadores sobrevivem de citações porque necessitam ajustar toda uma tra-

dição madura decorrente do discurso filosófico e da estética às recentes investigações sobre a natureza prática, biográfica e formativa da arte, incluindo, não menos recente, a descoberta do corpo enquanto lugar de subjetividades. Um corpo à deriva cuja formação ocorre no exato momento da experiência, cujas metas vão sendo traçadas no próprio caminhar, cujo fluxo pensar, decidir e agir são concomitantes e não mais dispostos de modo seqüencial, linear e ordeiro. O artista-pesquisador mostra através de seus canais perceptivos e apropriativos que não mais é possível o entendimento do mundo fora dele. Nesse sentido, sua antiforma é forma, sua concepção estaria como pensou Nietzsche em “considerar a ciência pela ótica do artista, e a arte pela ótica da vida”, parafraseando Cleise Mendes em profunda contribuição à genealogia do cômico.³ O risco funda o duplo que opera pela oposição Arte/Ciência; Dionísio/Apolo; Cômico/Trágico. Ela traduz a passagem de uma fronteira ontológica e de valor universal, fere a linha de equação que usurpa a identidade, mantendo com ela uma relação voluntária e dialética.

Assim Hitler é *menecma* de Chaplin, ou seja, seres que impressionam pela semelhança entre si. Mas Chaplin é também *trickster* de Hitler, seu reverso necessário. Arte e instituição constituem, portanto, modos operacionais de lidar com a complexidade das formas fracionadas, espécie de *alter ego* um do outro, desenvolveram-se sob o pressuposto da civilização (luz) contra a barbárie (sombra). A cisão dos modelos operacionais implica e resulta da cisão de uma unidade primitiva perdida no exato momento em que os homens transgridem a lei divina.

As máscaras do perseguidor e do salvador já não estão tão bem definidas e os bigodes revelam mais que uma distinção, um desdobramento que possibilita pensar o duplo artista-

³ Refiro-me ao livro da autora: *A Gargalhada de Ulisses: a Catarse na Comédia*. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 03.



pesquisador como figura privilegiada no seio da academia e da instituição.

O tônus de uma teoria escrita no próprio corpo, espaço intervalar do *bigode*, o artista-pesquisador encontra-se entre o questionável estatuto das Ciências do Homem, Ciências Humanas, Humanidades e seu ato criativo-transgressor por excelência, seja na Literatura epistemológica, nos ensaios metodológicos e abordagens paradigmáticas que envolvem suas indagações, seja diante do padrão científico exigido pelas ciências Exatas e Naturais e suas terminações analógicas. A pesquisa em arte não obedece a uma necessidade, mas sua tessitura se forma a partir do interstício entre consciente e inconsciente, natureza e cultura, razão e emoção, aquilo que Thomas Kuhn (1975) observou como sendo estruturas “pré-paradigmáticas”.

O saber da arte se constitui em saber contraditório e não cumulativo, uma vez que sua estrutura se ergue a partir de avanços e retornos, risco e apagamento. Nessa arena todos os equivalentes são possíveis e suas formas de apreensão praticamente inesgotáveis. Para Gilles Deleuze em *Empirismo e Subjetividade*, refletindo sobre a filosofia de Hume:

“A Contrariedade seria ainda um nexos excessivo. Por não ser coextensiva ao ser, porque não se aplica a tudo aquilo que é, pode a razão colocar-se em questão e levantar o problema de sua natureza. Aqui, o fato é que ela

não determina a prática: é praticamente, tecnicamente insuficiente. Sem dúvida, a razão influencia a prática, informando-nos da existência de uma coisa, objeto próprio de uma paixão, levando-nos a descobrir uma conexão de causas e de efeitos, meio de uma satisfação. Mas não se pode dizer que ela produza uma ação, nem que a paixão a contradiga, nem que ela combata uma paixão. A contradição implica pelo menos um desacordo das idéias com os objetos que elas representam” (Deleuze, 2001, p. 25).

Aquilo que é contrário parece aos olhos do artista-pesquisador sua própria forma e meio de compreensão, expressão e transgressão da realidade. Mas, mais que isso, a atitude do artista-pesquisador revela-se enquanto risco, corte dentro da matriz. Enquanto artista-pesquisador, acredito que o espaço institucional promove não apenas limites como afirma os “intuitivos”, mas também possibilidades de expansão, de um mergulho mais isento das pressões mercadológicas e consensuais; espécie de vôo mais livre, ainda que parcialmente preso a algumas categorias epistemológicas, ele é exercício. Seu papel cumpre a missão de abarcar aquilo que não cabe nos moldes consensuais da cultura midiática de consumo, o lixo que se quer luxo a catar-se desobrigada do terror e da piedade em tempos de pouca ou quase nenhuma estabilidade.





sala preta

Referências Bibliográficas

- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010.
- COQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *Aristóteles*. Trad. de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Editora Minuit, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SINGER, June. *Androginia: rumo a uma nova teoria da sexualidade*. Trad. de Carlos Afonso Malferari. São Paulo: Cultrix, 1990.

